



Études de communication
langages, information, médiations
9 | 1987
Communiquer par l'audiovisuel

Communication audiovisuelle et peinture

Jean Herrmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2877>

DOI : 10.4000/edc.2877

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1987

Pagination : 15-22

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Jean Herrmann, « Communication audiovisuelle et peinture », *Études de communication* [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 14 février 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2877> ; DOI : 10.4000/edc.2877

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Communication audiovisuelle et peinture

Jean Herrmann

- 1 Quel crédit peut-on accorder à l'audiovisuel pour rendre compte d'une œuvre picturale ou graphique ?

La question mérite d'être posée car le sujet-peinture occupe une certaine place dans le catalogue de ces produits.

Mais question abrupte. Elle surprend l'autorité d'un usage qui remonte à ces « conférences éducatives avec projections », mères légales de nos ciné-clubs et de toute une progéniture d'instruments pédagogiques par diapositives, films ou émissions télévisées.

Elle choque désagréablement une opinion commune pour qui tout art visuel doit pouvoir se transmettre, comme ontologiquement, par les médias fondés sur les stimuli optiques.

Et, pour peu que cette opinion se soit affinée en « esthétique informationnelle », elle se conforte encore de ces « situations canoniques » si rassurantes qu'une « Tentation de St. Antoine » par Jérôme Bosch est toujours réductible au système de signes et de super-signes qui la composent¹.

En somme, il y aurait un langage de la peinture en tant que telle. Et tout langage est un code, donc traductible dans un autre code une fois définies leurs correspondances respectives.

- 2 Mais s'agit-il bien d'une traduction de code à code ?

Et, d'abord, que veut-on dire exactement en appliquant à la peinture le terme de langage ?

Déjà Platon s'en inquiète. Dans le Phèdre, LX : « Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants. Mais pose-leur une question. Ils gardent gravement le silence ».

Et Freud s'en irrite. Étude sur le Moïse de Michel-Ange : « ...Mais pourquoi l'intention de l'artiste ne saurait-elle être précisée et traduite en mots, comme toute autre manifestation de la vie psychique ? ». Parce que, aurait pu lui répondre Maurice Denis, il faut « ...se souvenir qu'un tableau, avant d'être une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote, est d'abord une surface plane recouverte de couleurs en un

certain ordre disposées »².

C'est pourquoi Lucien Lautrec remarque avec justesse : « Dire que la peinture est un langage est moins une évidence qu'une facilité de la conversation. La peinture présente des apparences de communication par l'image, mais elle n'a pas la structure langagière que compose une volonté de communiquer et son code de signes conventionnels »³.

- 3 Un assez bel exemple du problème de signification posé par la peinture est offert par le procès intenté à Véronèse en 1573 par le Tribunal de l'Inquisition de Venise. Le compte rendu retrouvé dans les archives montre la progressive incompréhension mutuelle qui s'établit entre les juges et l'inculpé⁴.

Objet du litige : une grande composition destinée au réfectoire d'un couvent, inspirée d'une anecdote relatée dans les Évangiles, « Le Festin chez Levi ».

Le tribunal reproche à Véronèse d'y avoir introduit « des chiens, des nains, un fou avec un perroquet, des hommes armés à l'allemande, un serviteur saignant du nez ».

Véronèse répond d'abord que « Lévi était un homme riche et avait sans doute des serviteurs, des soldats et des nains autour de lui ».

Réponse parfaitement naturelle pour un vénitien du XVI^{ème} siècle accoutumé à ces scènes évangéliques représentées dans les décors et les costumes de son temps.

Mais les Inquisiteurs ont sûrement sous la main les Canons et Décrets du Concile de Trente, 25^{ème} Session, Titre 2, qui ordonne de « ... s'en tenir aux récits tirés de la Bible » et de « représenter l'histoire clairement ». Et ils lui posent une question précise : « Qui, selon lui, était présent à la fête ? ».

Véronèse commence à répondre : « Je sais que le Christ et les Apôtres y étaient... ». Puis il semble prendre soudain conscience que le débat s'est déplacé, et il enchaîne : « ... mais si dans un tableau il y a quelque'espace vide, je le peuple avec des figures tirées de mon imagination. La tâche qui m'avait été assignée était de donner à cette peinture la beauté selon mon jugement, et il me sembla qu'elle était vaste et susceptible de contenir de nombreuses figures ».

Autrement dit : vous passez d'un niveau de lecture à un autre. Si on discute sur le nombre de figures, il ne s'agit plus de l'anecdote et des personnages strictement nécessaires à son exposition, mais du sens plastique du tableau, de ses rythmes, de son climat chromatique, et là, affirme Véronèse : « Nous, les peintres, nous prenons la même liberté que les poètes et les fous ».

À quoi les juges ont pu rétorquer par la terrible phrase du même Titre 2 : « Le Saint Synode décrète que nul n'est autorisé à placer en quelque lieu ou église une image inhabituelle ».

Il fallut obéir, au prix de quelques modifications. Il ne s'en tira pas trop mal, à juger de l'état actuel du tableau à l'Académie des Beaux Arts de Venise.

Reste que ce procès met bien en évidence l'équivoque du message pictural, même, et peut-être surtout, quand il est figuratif. Car cette équivoque est d'autant plus grande que les éléments narratifs sont plus proches de l'image habituelle, l'anecdote plus étroitement liée à la signification plastique dans le même plaisir de l'œil. Ainsi de ces « hommes armés à l'allemande », chassés de la première version du tableau. On les imagine comme les ont vus Hans Holbein, Urs Graf ou Manuel Deutsch : coiffures empanachées, larges manches à crevés, rythmes linéaires des hallebardes et des espadons ... Simple information sur un type de militaire ? Satire de ces lansquenets à la férocité légendaire, et mercenaires indifférents des protestants ou des catholiques ? Présence d'un goût douteux dans une scène évangélique, mais belle occupation de l'espace peint, à coup sûr.

Le message de la peinture, c'est d'abord son ambiguïté.

- 4 Aussi, pour répondre à notre question initiale, il vaut mieux ne considérer que les seuls constituants physiques du tableau dans sa pure existence phénoménologique. On cherchera ensuite comment chacun d'eux peut passer sur les écrans, grands ou petits de l'audiovisuel.

- 5 Première condition : un espace plan, ordinairement vertical, nettement affirmé en ses deux dimensions.

Paroi de grotte préhistorique, écorce déroulée des aborigènes australiens, retable, kakémono, toile tendue, mortier étalé au mur de la fresque, simple feuillet du carnet de croquis, autant de surfaces extraites - abstraites - d'un environnement tridimensionnel, impropres à toute autre circulation que celle du regard à l'intérieur de leur format.

Et, comme ce regard y transporte ses habitudes perceptives, il y réinvente son espace naturel. Tout accident de la surface risque de lui en proposer quelque allusion, et Vinci voit dans les dégradations d'un vieux mur « des confusions de bataille, des airs de têtes ou de figures »⁵.

C'est donc d'abord la superficie d'un plan qui fonde le tableau comme métaphore d'un monde à trois dimensions.

Double métaphore, d'ailleurs, spatiale mais aussi temporelle, par la scansion qu'y opèrent les mouvements des globes oculaires. Ils vont et viennent, quêtant les traces d'un nouvel ordre recomposé. Le travail des visions fovéales et périphériques enchaîne les traits et les taches dans une saisie unitaire. Ce que les peintres appellent justement « les passages ».

Seconde condition : le tableau réfléchit une lumière étale qui déconcerte la complexité des luminances familières à l'espace des volumes. « Je sais que je ne peux pas peindre le soleil », dit Cézanne.

Il lui faut donc inventer des équivalences, et comment une pomme « tourne » autrement sur la toile que dans sa réalité objective, et comment cette métaphore de pomme prend son sens dans la métaphore plus générale où elle s'inscrit.

Ce « certain ordre » dont Véronèse, avant Maurice Denis, tentait d'expliquer les exigences à ses Inquisiteurs.

Enfin, et cette troisième condition découle des deux précédentes, cet ordre est strictement approprié à l'échelle du support où il se déploie.

Toute modification en plus grand ou plus petit, plus horizontal ou plus vertical, remet en cause l'ensemble de son économie. Augmenté ou diminué, le bleu du ciel où se détache « l'Église à Auvers » ne peut plus « sonner » exactement comme Van Gogh l'a voulu sur sa toile. Car, disait plaisamment Matisse, « un kilo de bleu est plus bleu que cinq cents grammes ».

À partir de ces trois phénomènes fondamentaux : surface plane, réflexion étale de la lumière, valeur des signes en fonction du format choisi, la voie est libre à toutes les variances des styles, des sensibilités d'époque et de champs culturels.

En prenant le mot variance au sens strict que lui donnent les physiciens pour désigner « une intervention arbitraire qui ne détruit pas l'équilibre du système ».

Savoir maintenant si l'audiovisuel peut être une variance de la peinture.

- 6 Il y a « de l'audio dans le visuel », selon la formule de G. Blanchard. Dans les limites de notre propos il n'est sans doute pas nécessaire de s'y attarder longuement.

Faut-il entendre Vivaldi pour mieux regarder « le Printemps » ? Cela dépend du goût de chacun pour la redondance, qui, à vrai dire, est un facteur assez constant des mass-media. Mais on peut couper le son ou le rétablir sans modifier l'ordonnance plastique voulue par Botticelli.

Il en est de même pour le commentaire. Il peut s'éclairer des circonstances historiques ou psychologiques, voire de remarques qui ne sont certes pas négligeables.

Mais si, par quelque miracle, « la Nuit étoilée » de Van Gogh apparaissait à l'écran dans un profond silence, les tourbillons griffés en pleine pâte pour dire le scintillement des astres ne perdraient rien de leur souffle cosmique.

Certains penseront peut-être qu'ils y gagneraient⁶.

Par rapport à la peinture qui fait l'objet d'une retransmission, « l'audio dans le visuel » est donc au moins neutre, tout au plus importun, comme en cette émission sur Monet où revenait sans cesse le bienfait des récents chemins de fer : enfin les peintres avaient pu aller à la campagne !

On se borne donc ici au visuel- avec ou sans audio - pour examiner son pouvoir de variance par rapport à ces facteurs d'ordre purement phénoménologique dont nous avons dit plus haut qu'ils étaient les conditions fondamentales du tableau.

Une comparaison terme à terme est donc nécessaire.

7 Et, là, c'est le massacre ; car si l'audiovisuel offre bien au regard une surface plane analogue au tableau, tous les modes de lecture propres à la peinture sont altérés. En effet :

8 1) À la place de la lumière incidente, dont la réflexion étale, assure la signification exacte des matières selon leurs densités respectives, l'éclairement par transparence en détruit brutalement les valeurs.

Le ciel de « L'Église à Auvers » prend soudain le bleu d'un vitrail de Chartres par grand soleil ; la saveur d'une « touche en virgule » se réduit à celle d'une petite nouille sèche ; sans compter l'équilibre général des tons : les aléas de la copie ou du réglage dans la réception y réservent maintes surprises.

9 2) La stricte relation voulue par le peintre entre le format choisi et les signes plastiques qu'il utilise est évidemment inconciliable avec tout autre gabarit imposé par une distance de projection ou les dimensions d'un récepteur TV.

La moindre expérience du travail qui se fait depuis les esquisses jusqu'à l'œuvre définitive enseigne que l'agrandissement ou la réduction géométriques sont faux en peinture. Une tache de 5 centimètres carrés ne passe pas indifféremment à 15 ou à 1,666 pour être, selon les besoins, trois fois plus grande ou plus petite.

Courbet peint L'Atelier sur une toile de 5 mètres 98 de long et 3 mètres 59 de haut. Il a besoin de ce format pour développer ses grands rythmes de lumière et d'ombre mais aussi pour créer entre eux et le spectateur un rapport précis.

Hors de ce rapport, ce n'est plus l'Atelier. Il ne reste que son anecdote, fertile, il est vrai, en multiples gloses.

10 3) Une peinture, c'est le libre mouvement des muscles oculaires dans le vagabondage du regard.

Selon un tempo propre à chacun, des sollicitations visuelles s'exercent, se propagent, se répètent, s'appellent mutuellement de tous les points de la toile.

Si on peut faire entendre à deux mille personnes la même symphonie dans la même tranche horaire, il n'y a sans doute pas deux personnes qui mettent le même temps à voir un tableau... à moins d'être harcelées par la pression de ces foules qui font les beaux jours des expositions de prestige. Cette seule caractéristique empêche la peinture, fût-elle monumentale, de s'inscrire dans les communications de masse.

C'est pourtant ce que tente l'audiovisuel. Et il devrait être béni des amateurs qui peuvent enfin regarder l'œuvre chez eux, tranquillement assis dans un fauteuil selon le précepte de Picasso.

Mais voilà soudain l'œuvre découpée et remontée morceaux par morceaux ; s'en arrache soudain un détail qui s'hypertrophie à la même surface que l'œuvre entière occupait dans l'image précédente. Fini l'heureux vagabondage du regard. Il est enrégimenté selon les choix du montage, mis à la portion congrue des secondes accordées à chaque plan.

Et remercions la chance si quelque trait lyrique de la composition ne se traduit pas en « zooms » et « panos » frénétiques capables de transformer la plus paisible nature morte en séquence poursuite de « Deux Flics à Miami ».

- 11 Impossible donc de considérer l'audiovisuel comme une variance de la peinture : son intervention sur elle « détruit l'équilibre du système ». Aucun de ses éléments constitutifs n'en paraît plus communicable que par « facilité de la conversation »⁷.

Et ce serait un étrange paradoxe que le même amateur, si exigeant dans les media sonores pour Debussy ou Schonberg, se contente de quelques débris visuels pour Seurat ou Kandinsky.

- 12 Le lecteur, bienveillant par principe, ne peut probablement se défendre ici de soupçonner quelque mauvaise foi en cette diatribe.

Surtout s'il a le cœur pédagogique.

L'audiovisuel ne peut dire tout d'une peinture ? On le savait ! Du moins peut-il dire beaucoup à son propos.

En dépit des déformations inévitables imposées aux originaux, il pourra toujours montrer, par exemple, que ce n'est pas le même Van Gogh qui peint l'étouffant clair-obscur des « Mangeurs de Pommes de Terre » et les « Vergers fleuris » d'un printemps arlésien. La peinture pure est absente, mais non le mouvement qui conduit l'œuvre du peintre avec l'histoire entière de l'art moderne.

Le travail ainsi fait à son propos est analogue à l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma. Et l'on sait qu'elle en augmente toujours le nombre de lecteurs.

Donnons aux gens le goût du moussieux : ils voudront après boire un vrai champagne...

- 13 Dont acte. Encore faut-il pondérer cet optimisme gastronomique en comparant ce qui est comparable.

Après avoir vu à l'écran « Le Rouge et le Noir », chacun peut trouver en librairie ou en bibliothèque de prêt le texte même de Stendhal. Il n'en est pas de même pour la peinture, qui jusqu'à présent n'a jamais pu passer dans une technique de multiple⁸. Elle reste éparpillée dans les musées et les collections privées à travers le monde, exposée à l'occasion d'une « Documenta » à Kassel, d'une « Mostra » à Venise, d'une vente à Londres chez Sotheby's ou Drouot à Paris. Bref, pratiquement inconnaissable hors le cercle des amateurs et des critiques qui font les galeries et les ateliers.

Et nous touchons là un des plus curieux phénomènes de communication, un véritable « coup médiatique », digne de la fameuse émission d'Orson Welles sur les extra-terrestres : l'audiovisuel invente de toutes pièces l'image d'une peinture dont l'existence est parfaitement invérifiable à la plupart des millions de spectateurs enregistrés au plus modeste des taux d'écoute. Il suscite un véritable acte de foi, avec toute la notoriété convenable, dans une valeur culturelle hors d'usage.

Pourtant, cette image fantomatique parvient à une densité suffisante pour embarrasser le spectateur s'il vient à rencontrer l'œuvre originale.

Tel ce groupe en visite aux Impressionnistes devant « Les Roulottes » de Van Gogh. Encore lui, mais c'est une vedette dans sa catégorie et chacun le connaissait déjà par un livre d'art, une diapositive, un film...

Face au tableau, une sorte de désarroi : les verts, c'était pas ça du tout... les jaunes, non

plus. Les bruns, on les croyait plus sombres, et le format plus petit... Non, plus grand... Chacun avait ses Roulettes, nées de la diversité des interprétations médiatiques.

Interprétation ? Le mot est faible. Dans l'audiovisuel il ne peut être question que d'une invention parfaitement autonome, avec ses propres moyens d'expression. Et là, on peut parler de langage : l'échelle des plans, les enchaînements, les mouvements d'appareil composent bien une syntaxe qui peut raconter Robin des Bois aussi bien que le Radeau de la Méduse.

C'est-à-dire ne parler, au fond, que d'eux-mêmes.

Sous peine de commettre un « docu » des plus affligeants.

- 14 Alors, chers cinéastes, vidéastes et montreurs de diapos, ne prenez surtout pas la mine modeste de l'apôtre qui répand l'évangile de la peinture. C'est inutile. Et vous risquez l'hérésie, ce qui est très vilain pour un apôtre.

Mais acceptez-vous comme créateurs.

Touillez ensemble Raphaël et Picasso, Claude Monet et Jackson Pollock. Au besoin, faites péter quelques zébrures noires de Hartung dans les tendres confitures de Renoir. Soyez francs du zoom et véloces au montage accéléré.

C'est bien le diable s'il n'en sort pas quelque chose.

Et comme, selon Cocteau, « Sans le Diable, Dieu n'aurait jamais atteint le grand public », qui sait ? On ira peut-être, après, voir de la peinture ?

À l'occasion.

BIBLIOGRAPHIE

Blunt, A., (1966), « La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600 », *Idées*, Gallimard.

Denis, M., (1920), « Théories ».

Lautrec, L., (1974), « Le Dessin gestuel », Académie Populaire d'Arts Plastiques, Paris.

Moles, A., (1971), « Esthétique informationnelle », *Dictionnaire de la Communication*, Denoël.

Vinci, L. de, « Traité de la Peinture XVI ».

NOTES

1. A. Moles, « Esthétique informationnelle », *Dictionnaire de la Communication*, Denoël, 1971.

2. M. Denis, « Théories », 1920.

3. L. Lautrec, « Le Dessin gestuel », Académie Populaire d'Arts Plastiques, Paris, 1974.

4. A. Blunt, « La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600 », *Idées*, Gallimard, 1966.

5. L. de Vinci, « Traité de la Peinture XVI ».

6. Un commentaire technique peut contribuer à une approche sensible de l'œuvre. Il n'en devient pas pour cela explicatif. Ainsi la ceinture de l'une des « Femmes d'Alger dans un intérieur » tire son caractère soyeux de très fines rayures verticales alternativement rouges et vertes. Mais il

serait abusif de considérer cet effet comme un « sémantème » pictural : Delacroix n'en répète pas l'emploi dans le même tableau selon un dessin et un chromatisme identiques.

7. Destruction qui peut paraître moins complète pour les œuvres graphiques dans la mesure où le noir et blanc n'éprouve pas les mêmes dégâts que la couleur. Parfois aussi l'agrandissement fait apparaître des qualités moins perceptibles en format réduit. Ainsi le « Tarzan » de Hogarth prend à l'écran un air de famille avec Michel-Ange que la BD ne suggérerait guère.

8. Un éditeur d'art montrait, il y a quelques années, une toile de Braque et sa réplique à l'identique : support, format, couleurs, jusqu'aux empâtements sensibles au toucher. Côte à côte avec l'original ; elle en était indiscernable, sauf par un cachet « certifié copie » imprimé au verso. La recherche ne paraît pas avoir été poursuivie...

RÉSUMÉS

Les médias audio-visuels s'intéressent, parfois, à l'art pictural en proposant, aux téléspectateurs la présentation de quelques tableaux. L'auteur cherche à savoir s'ils peuvent rendre compte de ceux-ci. Les conditions matérielles du passage du tableau à l'écran sont explicitées, le rapport au son dans l'audiovisuel également. Selon lui la télévision modifie complètement la perception de l'œuvre jusqu'à la rendre méconnaissable (effets de lumière, angle d'observation). L'œuvre picturale, unique, n'est parfois vue que grâce au média télévisuel : le fait qu'il la déforme gêne l'auteur.

INDEX

Mots-clés : peinture, télévision, lecture de l'image, sémiologie

Keywords : painting, television, picture interpretation, semiology

AUTEUR

JEAN HERRMANN

Jean Herrmann, peintre